مرور

مقاومت در دارالمجانین

• **شرق:** «پنهان در خانهٔ دیوانگان» نوشته دیدیه دنینکس، روایتی مستند از ایام اشغال فرانسه به دست آلمان نازی است. داستان کتاب در آسایشگاه سنت آلبانِ شهر لوزِر فرانسه می‌گذرد. دو روان‌پزشک مقیم در این آسایشگاه روانی به فکر افتادند تا دور از چشم مجانین و سایرین، جمعی در حمایت از نهضت مقاومت فرانسه تشکیل بدهند و در این میان، چند تن از اعضای تحت تعقیب نهضت را در آسایشگاه پناه می‌دهند و چه جایی بهتر از جمع دیوانگان برای پنهان‌شدن. از نکات جالب «پنهان در خانهٔ دیوانگان» این است که در آخر کتاب، شخصیت‌های واقعی و مستند این روایت معرفی می‌شوند. یکی از این شخصیت‌ها، لوسین بونافه است که در تولوز رشته پزشکی خوانده و همان‌جا با سینمای پیشرو و تجربه سوررئالیسم آشنا شده، کمونیست است و از سال ۱۹۴۱ در شاخه پزشکان هیئت رهبری جبهه ملی فعالیت داشته است. بونافه، پزشک و مدیر بیمارستان سنت آلبان، پایه‌گذار اولین فعالیت‌های کمک‌رسانی پزشکی در یک عملیات مقاومتی نیز بوده است. آنچه او را از هم‌مسلکانش متمایز می‌کند، دید انتقادی‌اش به نهادهای مربوط به روان‌کاوی و روان‌پریش‌ها است. درعین‌حال بونافه، سنت آلبان را به مکانی برای پناه‌دادن افراد نیروی مقاومتِ تحت تعقیب و یهودیان فراری تبدیل کرد. تحت نامِ سیلون فورستیه در مبارزات مون موشه علیه ارتش آلمان شرکت کرد و این نام را در تجلیل از طراح و مجسمه‌ساز اوگوست فورستیه انتخاب کرد که آثارش توسط پدربزرگ بونافه، ماکسیم دوبویی‌سون، کشف و حمایت شده بود. بونافه هرگز از تلاش درمورد افشای مرگ ۴۰ هزار بیمار روانی بستری‌شده در بیمارستان‌های روانی فرانسه باز نماند. این بیماران درواقع قربانی «قتل‌عام آرام» مربوط به پاکسازی موسوم به دستورالعمل‌های بهداشتی رژیم ویشی بودند.

فرانسوا تُوسکِل یکی دیگر از شخصیت‌های رمان، روان‌پزشک کاتالانی است. او جمهوری‌خواه مارکسیست و آزادی‌خواهی است که توسط فرانکو به مرگ محکوم شد و در یکی از اردوگاه‌های کار اجباری فرانسه زندانی شد، بعدها البته به‌عنوان پرستار به سنت آلبان اعزام شد و به‌اجبار تمام آموزشش را در فرانسه از سر گرفت. او یکی از عوامل مهم تغییر و تحول در این بیمارستان بود. او یکی از طراحان روان‌درمانی گروهی بر ژان اوری، فلیکس گُتاری و هانری و مادلن وِرمول تاثیر بسیار گذاشت. یکی از شخصیت‌های مهم این کتاب، پل اِلوار شاعر سوررئالیست است که در مدت اقامتش در بیمارستان سنت آلبان که چهار ماه طول کشید، انتشارات زیرزمینی می‌نویسی را راه انداخت و با بیمارانی که به نقاشی، مجسمه‌سازی و نساجی می‌پرداختند، معاشرت می‌کرد. شخصیت دیگر کتاب، دُنیز گلازه است، تنها دختر مغازه‌دار یهودی شهر آراس، صاحب مغازه خانه آبی که به واسطه استاد فلسفه‌اش وارد جنبش ملی علیه نژادپرستی شد که یکی از فعالیت‌های عمده‌اش در این جنبش پناه‌دادن به کودکان ستمدیده بی‌پناه بود. دنیز بعد از آنکه تحت تعقیب قرار گرفت، به سنت آلبان پناه برد.

پنهان در خانهٔ دیوانگان
دیدیه دنینکس
ترجمه قاسم روبین و لؤلؤ شقاقی
نشر اختران

دُنیز در قامت یک مبارز یهود در کنار پل اِلوار شاعر و همسرش به اسم «نوش» و شماری از مشاهیر هنر و ادب در آسایشگاه علاوه بر تولید آثار هنری، با شعرا به بحث و مجادله می‌پردازند که نتیجه‌اش، شکل‌گیری جمعی است که بعدها به «هنر خام» موسوم می‌شود. عصاره کلام دیدیه دنینکس در کتابش جمله‌ای است که دُنیز از پل الوار نقل می‌کند: کلام مجانین تضمینی است برای سخن شعرا. در بخشی از کتاب می‌خوانیم: «دُنیز تمام کتاب‌های پراکنده در اتاق‌های برج محل سکونت متصدیان بیمارستان را یکجا جمع کرده است کنار هم، کتاب‌های توی پاگرد را که مال زَن بونافه بوده در سه نوبت و کتاب‌های توی آپارتمان تُوسکِل را که محل زندگی تُوسکِل با زن و دو بچه‌اش بوده، در شش نوبت آورده است گذاشته است کنار تل کتاب‌ها. رُنه که نجار بوده، عهده‌دار تهیه قفسه کتابخانه می‌شود، قفسه‌های موجود را تعمیر کرده، چند قفسه نو هم ساخته است. دُنیز مبهم جواب داده وقتی او از وی پرسیده که چطور و چرا به سنت آلبان آمده، آیا خودش خواسته و اینکه آیا اولین بار است که به اینجا آمده یا قبلا در مداوای دیوانه‌ها تجربه داشته... چشمش افتاده است به عنوان یکی از کتاب‌ها، خنده‌اش گرفته: حیوانات شکار، از کامی برایان؛ مأیوس شده وقتی دیده است که عنوان کتاب نابغه در محبس، از روبر گانزو، توسط ناشر تغییر یافته و شده است درباره شرارت بدون کیفر. چند ثانیه پیش از آن هم در اثنای غبارزدایی از کتاب جلد چرمی دو سال از ماجرای ژُودان در دوره پیمان، اثر ژان روکت، چند ورق از لای کتاب به زمین می‌افتد و نظرش را جلب می‌کند: هنر نزد دیوانگان: نظم، نثر، طراحی، نوشته مارسل رِژا. خم شده است و آن را برداشته و تورقی کرده و بعد نشسته است به خواندن: شاخصه روان‌کاوی ابداع آن است... کسی چیزی به یاد نمی‌آورد، دیگران هم آزادش می‌گذارند که پرت‌وپلا بگوید...».

نقدی از **بهمن بازرگانی** بر داستان کوتاه «رودخانه تمبی» خسرو دوامی

خوابگردهایی به‌سوی مرگ

داستان کوتاه «رودخانه تمبی» از مجموعه داستان کوتاه «هتل مارکوپولو» است. ظاهرا این دومین مجموعه داستانی خسرو دوامی است که در ایران منتشر شده است. نثری جاافتاده دارد و در مقایسه با نثر مجموعه داستان «پنجره» پیدا است که خسرو در این فاصله برای بهبود کیفیت نثرش کار کرده است.

چکیده داستان: در یک خانه تیمی متعلق به سازمان چریک‌های فدایی خلق ایران در اوایل دهه پنجاه (۱۳۵۰) دختر و پسری عاشق هم می‌شوند. این‌که رابطه آن‌ها در چه مرحله بوده؟ مورد اختلاف است اما در داستان خسرو دوامی می‌خوانیم که دخترکی که محصول این عشق بدفرجام است درباره مرگ پدر نادیده‌اش کنکاش می‌کند. در آن سال‌ها رسانه‌های زیر کنترل ساواک (پلیس مخفی زمان پهلوی دوم) با تکیه بر نُرم‌های اخلاقی مسلط بر اذهان مردمان آن زمان، که داشتن رابطه بین دختر و پسر پیش از ازدواج را به‌عنوان فساد اخلاقی تعبیر می‌کردند، در شایعه‌سازی‌های خود سعی می‌کرد به مردم این شبهه را القا کند که چریک‌های انقلابی در خانه‌های تیمی با هم روابط نامشروع دارند. سازمان چریک‌های فدایی خلق ایران نیز برای این‌که کَرَک دست ساواک ندهد داشتن روابط جنسی بین دختر و پسر در خانه‌های تیمی را اکیدا ممنوع کرده و آن را جرمی با مجازات مرگ معرفی کرده بود. در داستان کوتاه خسرو دوامی چریکِ عاشق (خسرو)، سال‌ها پیش به دستور سازمان کشته شده است و دخترکی که محصول این عشق ممنوعه است حالا بزرگ شده و طی نامه‌ای از کسی که دوست نزدیک پدرش بوده و به نحوی در جریان اجرای حکم کشتن پدرش بوده است درباره پدرش پرسیده است.

یک: داستان در چارچوب نامه‌ای باز می‌شود که راوی به دخترِ دوستش و در پاسخ به پرسش پر از سوءظن او از ماجرای ناپدیدشدن یا سربه‌نیست شدنِ پدرش نوشته است. با خواندن نامه، راوی را می‌بینیم به همراه همه‌ی پرسوناژها، و از آن میان خسرو، همه جزئی از مجموعه‌ای هستند ایستاده در قابی. و تقریبا همه پذیرفته‌اند، به اکراه و با تلخی، باید که خسرو و خسروها از این قاب بیرون بیفتند. تنها کسی که در این قاب جا نمی‌گیرد دخترکی است عروسک به بغل، سرک‌کشیده و خیره‌شده به راوی، از قابِ دری نیمه‌باز. همانی که امروزه نیز پیگیرانه در کنکاش است تا بداند داستانِ این از قاب به بیرون افتادن چه بود و چرا؟

داستان، اندکی که به پیش می‌رود ناگهان خواننده گوش‌به‌زنگ می‌شود، گویا که راوی از رازی مخوف آگاه است. رازی که سال‌ها پیش به‌رغم اصرار همسر خسرو و مادر دختری که نامه‌ی حاضر خطاب به اوست، آن را افشا نکرده است. او با پرده‌پوشیِ این راز، مطابق الگوی آرمانی نسلی رفتار کرده استَ که زنان و مردان آن نسل انگار که هیپنوتیزم شده باشند، مسحور رسالتی ناممکن و حماسی بودند و پذیرفته بودند که در راهی بی‌بازگشت گام بگذارند. انگار پرسوناژهایی بودند که تاریخ آن‌ها را برساخته بود تنها برای آن‌که نقش‌های تراژیک را با مهارتی کم‌نظیر و عجین‌شده با انسجام غریب شخصیتِ خویش بازی کنند. راوی نیز خود مردی از همان نسل است.

راوی ما اما مشکل بزرگ‌تری دارد. فقط مادرِ دختر نبود که گول خورده و بی‌خبر، پس به‌حق، آن رابطه را ممنوعه می‌شمرد، البته اگر که خبر می‌شد و نشد. و اگر می‌شد، با دست که نه، حتی در ذهن نیز فکر خشونت را لمس نمی‌کرد. در نقطه‌ی مقابلِ موضعِ زن، بررسی گام به گام رابطه‌ی ممنوعه، کار دقیقِ مجموعه‌ای است که راوی از جانب‌شان سخن می‌گوید. و ممنوعه شده بود تا افق مشترکی بشود برای تحکیم رابطه‌ی سلطه، سلطه‌ای که هیچ فضای تنفسی خصوصی را برنمی‌تافت.

در فراسوی این زندگی، تشکیلاتی بود که با پذیرش حتمیت مرگ تک تک رهبران و اعضا و برای اجرای رسالتی فوق طاقت بشری، منحصرا تداوم و ایمنی خود را می‌خواست و این را از آدم‌های زنده‌ی موجود می‌خواست و آدم‌های زنده‌ی موجود نیز هدف و معنای زندگی خود را در تشکیلات یافته بودند و در ایمنی و تداوم آن. پس در آشوبِ گسست و مخاطره‌ی آن دوران، هیچ محدوده خصوصی با رازهای کوچکش و با خویِ تنِ عشاقِ خسته و به ستوه آمده از شرم و تناقض و عشق ممنوعه، از شامه‌ی تیز تک تک اعضا پنهان نمی‌ماند.

راویِ غریبی است این طالب بخشایش و فراموشی. نمی‌تواند ذهن خود را از رشته‌های به هم تابیده‌ی ریسمانی نامرئی رها سازد و اینک همچنان که نامه باز و بازتر می‌شود اضطرابی ژرف قلم او را قفل می‌کند. در این‌جا گرایشی پنهان در کار است تا روشنگری را وانهد و در ابهام فرو رود، از رازگشایی بگسلد و به ایهام بپیوندد. این ذهنِ تعمیدشده و تعمیددهنده، اینک که مادر دختر، دیگر نیست، می‌تواند رازی متعلق به حوزه‌ی خصوصی را افشا کند اما نمی‌تواند رازی متعلق به حوزه‌ی مقدس، حوزه حماسی تشکیلات را، راز خشونت نهفته در این قاب جمعی را، به‌گونه‌ای فارغ از ابهام افشا کند.

حسن کار خسرو دوامی، در این است که بر تشکیلات نیز تأکید نمی‌کند. امروزه بسیاری ساده‌بینانه چنین می‌کنند. آن‌ها گوسفندی را پیدا می‌کنند تا به جای آن قربانی کنند. خسرو دوامی به جای تشکیلات، بر افرادی که تشکیلات را تشکیل می‌دهند تأکید می‌کند. افرادی که در عین آگاهی، خوابگردهایی به‌سوی مرگ حتمی هستند و گویا تنها هدف‌شان این است که مطابق الگوی آرمانی یک قابِ جمعی رفتار کنند. راوی، با احضار اسطوره‌ی کیخسرو شاه باستانی ایران، یگانه شاهی که همه افتخارات را به هیچ گرفته و رفته است، گویا می‌خواهد چیزی را درباره‌ی خسرو عاشق القا کند.

اما راوی با احضار اسطوره‌ی کیخسرو بر آن است که ما را به آستانه‌ی تعلیقِ (هنگ‌کردنِ) اندیشه، ببرد. بی‌جهت نیست که از فراموشی سخن می‌گوید. تکثیر الگوی اسطوره‌ی کیخسرو به راوی کمک می‌کند تا این کنکاش پیگیر را (که پس از زن، اینک دخترک عهده‌دار راهبرد آن است) به بن‌بستی هدایت کند از نوع بن‌بست سرنوشت کیخسرو. در این‌جا احضار اسطوره همان اخفای اندیشه‌ی انتقادی است. همین است که کولاژ تکه شعر فردوسی، در این قاب جا نمی‌افتد، و با ترکیب‌بندی کل اثر نمی‌خواند. و این ناخوانایی، در نگاهی سریع، خسروِ مؤلف را به زیر سؤال می‌برد. به ناحق. در نگاهی اما متأمل، منِ خواننده بر این اندیشه‌ی پیچیده در تومارِی که باز می‌شود، آفرین می‌گویم.

و از این‌جا است که بازخوانی خسرو مؤلف، راه به تفسیری متفاوت از ناپدید شدن یا سربه‌نیست شدن کیخسرو اساطیری می‌گشاید. خسروِ مؤلف، با بازخوانی اسطوره در متن روایت حال، اندیشه را که همان خوانشی متفاوت است به قلمرو اسطوره می‌کشاند. و این راهبردی است بازگونه‌ی راهبرد راوی. خسرو مؤلف با طرح این مسئله پرسشی می‌پیچد و هدیه‌ای به دستمان می‌دهد تا آن را در خلوت‌مان بگشاییم:

چرا کیخسروها باید از قاب جمعی ما بیرون بیفتند؟ و چرا ما این‌قدر خشن هستیم؟

اسطوره‌ی کیخسرو شاید بیش از سه هزاره همچون شبحی بر آسمان ما و پدران ما و پدرانِ پدران ما سرگردان بوده است. چرا این «بودای ایرانی» در جان ما در نگرفت و هنوز هم در نمی‌گیرد؟ یک بار دیگر داستان کیخسرو را بخوانید تا ببینید فردوسی که سعی دارد تا حد ممکن به احترام از او یاد کند، و این احترام ناشی از جنگ‌های پیروزمندانه‌ی اوست، اینک که دیده‌ی کیخسرو، در آن سوی پیروزی و اقتدار، نه افتخار و سرمستی، که پوچی سرمستی را و یاوگیِ افتخارات را دیده است، تا چه حد شرمگینانه می‌سراید. نمی‌داند چه بگوید و چه‌گونه او را تصویر کند. به یقین شاعر بزرگ توس با همه‌ی بزرگی‌اش حتی به آستانه‌ی درک روح این بودای ایرانی نیز نزدیک نشده بود.

دو: داستانی که با وسواس نوشته می‌شود و با بیشترین ایجاز، و فراخوان تأویل‌های لایه‌های مختلف معنایی، و جای جای متن، برکشیده از متن یک فرهنگ با نشانه‌ها و نمادهایش، لاجرم به لبه‌ی پرتگاهی کشیده می‌شود که با اندک لغزشی با سر در آن خواهد غلطید و آن‌گاه کار داستان تمام است و همه‌ی مهارت نویسنده در این لغزش بر سر او آوار خواهد شد. به جرأت می‌گویم داستان کاملا موفق است و خسروِ مؤلف با مهارتی کم‌نظیر از پرتگاه رسته است.

ایراداتی که می‌توانم بگیرم جزئی است و از ارزش داستان نمی‌کاهد. نویسنده می‌توانست «کوچک بودید» را حذف کند. معلوم است دخترک عروسک به بغل که از پشت پاهای باباش به تازه‌وارد نگاه می‌کند، کوچک است. در ضمن اسب‌هایی که به یک درشکه بسته شده‌اند در سربالایی معمولا یال و گردن هم را به دندان می‌گیرند نه سم هم را. البته چون راوی آن را به نقل از دیگری می‌آورد مسامحتا می‌توان این اشتباه را تعمدی نیز دانست.

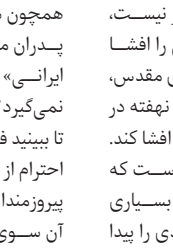
چون راوی با احترام فراوان از زن (مادر دختر) یاد می‌کند پس برای پرهیز از نقض غرض بهتر است جمله‌ی «یا زاده‌ی خیالبافی‌شان است یا» را حذف می‌کرد. تمامی قطعه‌ی نسبتا طولانی زیر -که تازه من همه را نیاورده‌ام- اطناب مخل است: «یا چه کسی می‌داند، شاید میان آن‌همه سردار و پهلوان، از طوس و {...} و فریبرز، {...} کینه‌اش را در دل گرفته یا شاید به وسوسه‌ی دسترسی به جام جهان‌نما در لحظه‌ای دور از چشم دیگران کار او را تمام کرده باشد». این قطعه به طور محسوسی لطمه به انسجام و زیبایی داستان زده است.

سه: این داستانی درون‌گروهی‌ست. در این داستان کدهایی هست که خسرو مؤلف، آن‌ها را سربسته گذاشته است. معنی آن‌ها فقط برای هم‌گروه‌ها (چریک‌ها) در مقیاس ملی و جهانی و حداکثر برای نسل معاصرِ هم‌گروه‌ها و آن‌هایی که در آن سال‌ها دستی حتی از دور بر آن آتش داشته‌اند، روشن است. دیگران شاید درست ندانند معنی آن‌ها چیست؟ و شاید برخی نکته‌های ظریف داستان را درنیابند و داستان برایشان خسته‌کننده بشود. من به دو سه نکته اشاره می‌کنم:

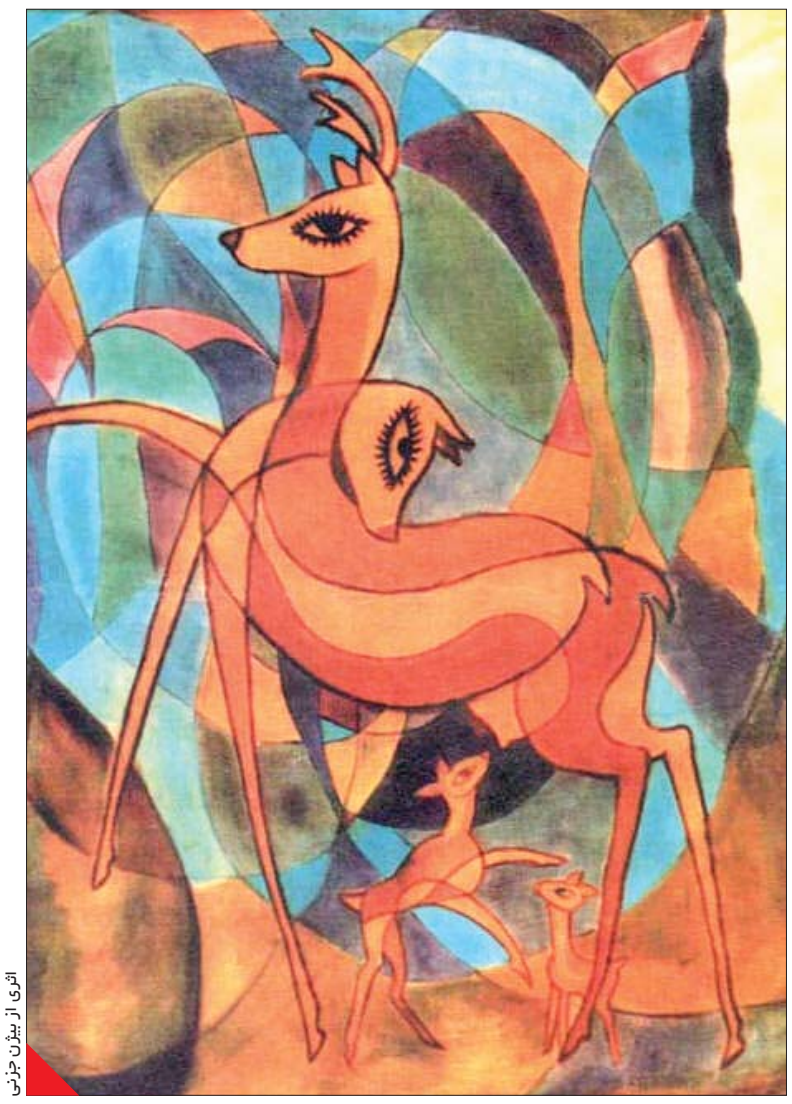
وقتی که می‌نویسد: «بعدازظهر آن روز با خسرو قرار گذاشتم، {خسرو} بی آن‌که قرار را چک کند...»، ضرورت چک‌کردن «علامت سلامتی» برای احتراز از خطر بود و در این‌جا نافرمانی خسرو به معنای آن است که خسرو از زندگی سیر شده بود و دلش می‌خواست بمیرد. سیرشدنی که با کدهای آن دوران نشان تباهی داشت. آمدوشد به جاهای مشکوک مثل پاتوق مطرب آبله‌رو، می‌توانست دفعتا تشکیلات را ناخواسته و کاملا تصادفی در خطر لورفتن قرار دهد. این نوع روابطِ هنجارشکن اگر با مجازات مرگ روبه‌رو نمی‌شد فرد خاطی را در معرض اخراج قرار می‌داد، تازه اگر امکان آن بود که تشکیلات بتواند اطلاعات او را بسوزانَد (کهنه کند). وقتی خسرو این ارتباطاتش را به سادگی لو می‌دهد یعنی خود پذیرفته است که بمیرد. وقتی که خسرو از اعتراف به رابطه‌ی ممنوع با لیلا خودداری می‌کند ضمن آن‌که می‌تواند نشان‌دهنده دخالت خسروِ مؤلف در روال داستان و ارجاع به واقعیت باشد، معنای داستانیِ آن این است که او می‌خواهد حساب لیلا را از حساب خود، که به سیم آخر زده است، جدا کند. و همکاری لیلا با تشکیلات به این معنا نیست که او از مرگ می‌ترسد. او از آنچه که به گمان او تباهی است می‌ترسد. باز همکاری لیلا به این معنا نیست که او خسرو را دیگر دوست ندارد! دارد، اما آن را تباهی می‌داند. او نیز آرزوی مرگ دارد، اما نه مرگی که خسرو برگزیده است.

پاییز سال ۱۳۵۰ بود. «او» از شاخه‌ی تشکیلات تبریز در یکی از سلول‌های قدیمی اوین و هم‌سلولی برادر بدشانسم، زنده‌یاد محمد بازرگانی (۱۳۲۵-۱۳۵۱) بود. در آن زمان هنوز سلول‌های بندی که خیلی بعدها به نام ۲۰۹ معروف شد ساخته نشده بود. «او» می‌دانست که زنده نخواهد ماند. دو سه ماه بعد در میدان تیرِ چیتگَر تیرباران شد. خوشحال بود که به دست ساواک کشته خواهد شد. گفته بود پیش از دستگیری در داخل گروه محاکمه شده و به اعدام محکوم شده بود. اتهام او نیز عشق ممنوعه در درون تیم بود. به گمانم در جنبش چریکی ایران (۱۳۴۹-۱۳۵۵)، این نخستین مورد بود.

چهار: در برخی دوران‌ها، محدوده‌ها هستند که کیفیت و سبک و سیاق داستان‌ها یا شعرهای دوران‌ساز را تعیین می‌کنند. دامنه و وسعت دید یا برعکس محدودیت و کوچکی میدان دید است که تعیین می‌کند داستان‌نویس و شاعر باید مثلا وارد فضای حماسی بشود، داستانی یا شعری حماسی بنگارد، بسراید، یا برعکس از فضای حماسی در گذرد. اگر چنان کند، روایتی از زندگی آدم‌هایی که آرش‌وار جان‌برکف گرفته و همیشه آن را باخته‌اند، تصویر خواهد کرد. و چه زیبا است میراث ملی ما از این زاویه‌ی دید. ما فردوسی را داریم و در عصر کنونی شاملو را. اما ما یک هزاره از فردوسی فاصله گرفته‌ایم و در جهانی زندگی می‌کنیم که یا خشونت هولناک کنونی ابعادی هولناک‌تر خواهد گرفت یا باید از فضای حماسی به‌رغم زیبایی‌های شگفت آن، فاصله بگیریم. اینک می‌دانیم که آرش‌ها اگر از کوره‌ی مذاب خشونت زنده بیرون بیایند لاجرم جهانی خشن برپا خواهند کرد. اما اگر راه آرش‌ها تنها راه دوران فردوسی بود، زمانه‌ی ما از شاملوی شاعر دیدگاهی وسیع‌تر می‌خواست. و این چیزی بود که به گمان من، مانع شد تا شاملو در سطح برودسکی و شیمبورسکا قرار گیرد. خسرو دوامی در این داستان کوچک این فاصله را گرفته است. روایت او از متن خشونت، متنی است به‌سوی عدم خشونت.



هتل مارکوپولو
مجموعه داستان کوتاه
خسرو دوامی
نشر نیلوفر



اثری از بیژن جزنی

پرسه در گذشته

شرق: «هتل مارکوپولو» مجموعه‌ای است از داستان‌های کوتاه خسرو دوامی، نویسنده مقیم آمریکا که بیشتر آنها در خارج از کشور می‌گذرد. از این نویسنده تاکنون داستان‌ها، ترجمه‌ها و مقالاتی در داخل و خارج از کشور به چاپ رسیده است و مجموعه داستان «هتل مارکوپولو» از او در زمان انتشار موردتوجه منتقدان قرار گرفت و توانست جایزه مهرگان ادب را از آنِ خود کند. خسرو دوامی از آنجا که سال‌هاست دور از ایران زندگی می‌کند، در بیشتر آثارش به ادبیات مهاجرت پرداخته است. او معتقد است اگر خودش زمانی مهاجرت را تجربه نکرده بود، هرگز نمی‌توانست شخصیت‌های مهاجرِ داستان‌هایش را خلق کند و این‌چنین باورپذیر بپروراند. داستان‌های «هتل مارکوپولو» تکه‌هایی از رؤیای آدم‌هایی است که دچار نوعی غیاب‌اند و یا مهاجر و غریب‌اند، یا شکست‌خورده و درگیر عشقی نافرجام. آدم‌هایی که باری از گذشته را بر دوش می‌کشند؛ بار سنگینِ خاطراتی که سال‌هاست همراه آنان است، هرجا که بروند هرچند فرسنگ‌ها دورتر. داستانِ گمشده‌ها و رازهایی که بعد از سالیان برملا می‌شوند. از این‌روست که تمام داستان‌های «هتل مارکوپولو» رَد و نشانی از گذشته با خود دارند و گاه این گذشته تا اکنونِ آنها کش آمده و زندگی‌شان را تحت تأثیر قرار داده است. آدم‌های سرگشته داستان‌های دوامی، همگی گویی چیزی از دست داده‌اند یا در گذشته جا گذاشته‌اند و یا به امید یا وهمِ دست‌یافتن به چیزی ناممکن روزگار می‌گذرانند. در بخشی از کتابِ «هتل مارکوپولو» می‌خوانیم: «مدت‌ها بود که دست و دلم به کار نمی‌رفت. شب‌ها با خودم خلوت می‌کردم. ساعت‌ها قلم را در دست می‌گرفتم، جلو بوم می‌ایستادم، با رنگ‌ها بازی می‌کردم. همین‌طور طرح می‌زدم، شاید یک جرقه، یک لحظه کاری، کار خودش را بکند و در من حسی را برانگیزد. اما همان خطوط محو و بی‌شکل بود که می‌آمد و رنگ‌هایی بی‌روح که از پی قلم روی بوم پاشیده می‌شد. حضور مهتاب همه‌چیز را تغییر داد. مدت‌ها بود که در جمع ما ظاهر می‌شد ولی بودنش هیچ حسی را در من نمی‌انگیخت. نه که او، بلکه حضور هیچ‌کس دیگری را حس نمی‌کردم. آدم‌ها و مکان‌ها وقتی به آنها خو گرفتی، مثل تابلوها و اشیا قدیمی خانه می‌شوند که فقط حضور دارند و تو دیگر آنها را نمی‌بینی...». از خسرو دوامی داستان‌های دیگری با عنوانِ «پرسه» و «پنجره» در آمریکا به چاپ رسیده‌اند و مجموعه داستان «هتل مارکوپولو» از او نیز بارها تجدید چاپ شده است.

شیرازه

محاط در تاریکی

• **شرق:** «دوره، دوره فیلم نوآر است. هرچند این ژانر متعلق به اواخر دهه ۳۰ میلادی و اوایل دهه ۴۰ است؛ اما در قرن بیست‌ویکم موضوعاتی مثل یأس، ناکامی، فریب و خیانت، حتی بیشتر از زمان ظهور این نوع فیلم‌ها پیش‌فرض گرفته می‌شود». کتاب خواندنی «فیلم نوآر و سینمای پارانویا» نوشته ویلر وینستون دیکسون این‌گونه آغاز می‌شود. این کتاب در شش فصل جهان نوآر را به مخاطب خود می‌شناساند: فصل یکم: رؤیای بازگشت، فصل دوم: ظاهر فریبنده روزگار پس از جنگ، فصل سوم: سفر مرگ در دهه ۵۰، فصل چهارم: سویه دیگر دهه ۶۰، فصل پنجم: ناکامی فرهنگ، فصل ششم: زندگی در وحشت. ویلر وینستون دیکسون، مؤلف کتاب باور دارد فیلم نوآر، سینمای پارانویاست؛ سینمای تردید، وحشت و سرگشتگی‌ای که بذر آن در آغاز جنگ جهانی دوم کاشته شد؛ زمانی که پیروزی متفقین توسط نیروهایی فراتر از قوه درک ما و در ازای یک انهدام سریع به دست آمد. جهان نوآر در قرن بیست‌ویکم، آن جهانی است که بیش از همه احاطه‌مان کرده و به زندگی و به روال مشترک گفتمان تلویزیونی بدل شده است. «جهان نوآر از پرده سینما که شش دانگ حواسمان را به خودش جلب می‌کرد به جهان اینترنت و بازی‌های ویدئویی کوچ کرده و نمودهای آن عمیق‌تر و مشخص‌تر شده‌اند. بسیاری اکنون هر هفت روز هفته و بیست‌وچهار ساعت روز را به صورت «آنلاین» زندگی می‌کنند؛ آنها فقط هستند که از واقعیت موجود این‌جهانی بیرون بیایند و در واقعیت دیگری «زندگی» کنند. موضوع نوآر به جوهر وجودی‌مان تبدیل شده؛ و این را در برنامه‌های خبری هوچیگر، در پیش‌بینی‌های هولناک کارشناسان مزدبگیر و در حدس و گمان‌هایی که به جای واقعیت می‌نشینند، می‌بینیم. نوآر یک جا می‌شد مهار شود؛ اما حالا همه جا هست». مؤلف «فیلم نوآر و سینمای پارانویا»، خصیصه پارانوییک سینمای نوآر را به شخصیت‌های مرکزی این فیلم‌ها مربوط می‌داند؛ شخصیت‌هایی که در واقعیات پارانویید و هولناکی قرار می‌گیرند که غالبا راه فراری هم ندارند. «جهان نوآر، همواره صحنه منازعه و خطر است. در چنین جهانی قواعد اجتماعی عریان می‌شوند تا برملاکننده حقایق دشوار و تحمل‌ناپذیر باشند. حتی خانواده هم دیگر نقش پناهگاه ندارد. خانواده‌ها، شهرهای کوچک، کلیساها، گروه‌های شهری، پزشکان، وکلا، وزرا و شهردارها همگی وقتی مورد امتحان قرار می‌گیرند، درمی‌یابیم که دچار نقصان‌اند». نوآر چنان‌که مؤلف کتاب می‌نویسد، بیم و امید است و اگر نوآر قلمرویی است که از قید و بند رهاست، همچنین محلی بدون قاعده هم است، تنگنایی وجود ندارد و آدم‌ها بی‌توجه از کنار ما رد می‌شوند، تا موقعی که دیگر دیر شده است. «نوآر محدوده واقعی و تمثیلی تاریکی است؛ محلی که برای دیده‌شدن باید نوری به آن تابانده شود. در همه فیلم‌های نوآر، شخصیت‌های داستان در احاطه تاریکی‌اند و هر لحظه ممکن است این تاریکی آنها را به‌کلی در خود فرو ببرد. در این فیلم‌های بدعقوبت، سیاهیِ قاب صورت قهرمانان را در بر می‌گیرد و

فیلم نوآر و سینمای پارانویا
ویلر وینستون دیکسون
ترجمه حمیده معین‌فر
نشر اختران

وحشت و دلهره در سیمای‌شان نقش می‌بندد... در فیلم‌هایی که به نوآر تعلق دارند، خشونت و سرخوردگی است که بر تصویر چیره می‌شوند. در واقع قلمرو راستین نوآر شب است، درست همان‌طور که گستره گریزناپذیر آن شهر است». دیکسون علاوه بر اینکه در فصول شش‌گانه کتابش با ارجاع دقیق به فیلم‌های سینمای نوآر و پیشینه و پس‌زمینه این نوع سینما می‌پردازد، سعی دارد با فهرست‌کردن خصایص فیلم نوآر نسبت آن را با جهان معاصر تبیین و تعریف کند: «در جهان فیلم نوآر، سهم ما این است که بی‌وقفه در جست‌وجوی قوت قلبی دروغین از یک ساختار اجتماعی جدید باشیم که هیچ‌گاه هم امیال ما را به‌عنوان تماشاگر برآورده نمی‌کند. ما گم‌گشته در برهوتی از تصاویر متناقضی هستیم که با سرعت هرچه بیشتر در حرکت‌اند و تدوینی تندتر و تندتر دارند، تا آنجا که پلان سینمایی، خودش هم از هم می‌پاشد و ما نهایتا از هر هویتی که موقتا تصور می‌کردیم به دست آورده‌ایم، محروم می‌شویم. ما آن هنگام که بفهمیم دیگر وجود نداریم، به کجا خواهیم رفت؟ وقتی این توهم نهایتا تحمل وزن سازه خودش را هم نداشته باشد و به ورطه وارونه‌نمایی گول‌زننده‌ای از پیوندهای استعاری‌اش فرو افتد، چه باید کرد؟». دیکسون معتقد است نوآر تجسم انکار «خود» است و بدون تصاویر تولیدی پی‌درپی‌ای که به یاری‌اش می‌آیند، نمی‌تواند دوام بیاورد؛ چون خطرات اجتماعی و فرهنگی به‌مراتب بیشتر از گذشته‌اند و این چیزی است که اکنون با شدت و حدتی احیا شده و یأس‌آور ادامه پیدا می‌کند. و پرسشی که اینجا مطرح می‌شود، این است که جایگزین این کنش‌های ناهمگنی که تشکیل‌دهنده گفتمان واقعی در سینمای متاخر هستند، چیست؟ دیکسون می‌گوید اکنون به نظر می‌رسد ما به شکل بی‌پایانی محکوم به تکرار گذشته‌ایم و امیدواریم بتوانیم به نمودی از اطمینان و امنیت دست پیدا کنیم.